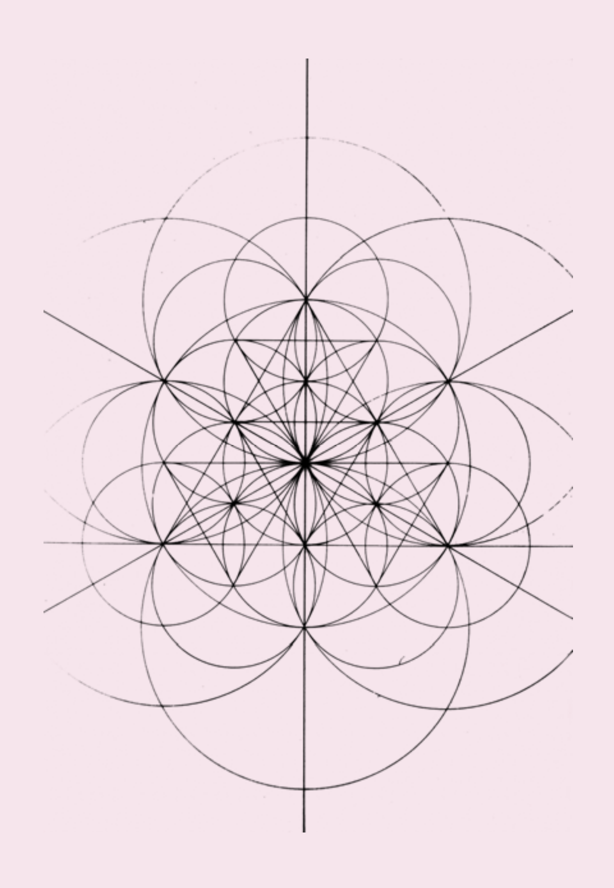
DIBUJAR, PROYECTAR (LX)

ESCRITOS CRÍTICOS II

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-100

DIBUJAR, PROYECTAR (LX)

ESCRITOS CRÍTICOS II

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-100

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

2 Área
51 Autor
09 Ordinal de cuaderno (del autor)

TEMAS

1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN
0 VARIOS

Dibujar, proyectar (LX)
Escritos críticos II

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Almudena Gil Sancho.
CUADERNO 412.01 / 5-34-100
ISBN-13: 978-84-9728-474-5
Depósito Legal: M-22712-2013

DIBUJAR, PROYECTAR LX
Escritos críticos II

ÍNDICE

1. Tocar y ver (1998)

Los trabajos de Lola Gil son representaciones complacidas en el representar, pero instaladas en el extremo en el que la representación parece diluirse en un representar gozoso, empeñada en mostrar que tocar y ver forman la unidad imaginaria desencadenante de su propio modo de acotar y notificar, dibujando el mundo circundante.

A partir de las investigaciones de T. M. Kennedy[i] acerca del dibujar de los ciegos, de los apasionados escritos de M. Rosso[ii] en defensa del dibujar impresionista de emociones intangibles, y de la profunda reflexión de K. Nikolaides[iii] alrededor del dibujo gestual, presentado como herramienta que muestra y propone configuradamente cualquier experiencia, hemos llegado a diferenciar un dibujar vinculado al tacto, a la manipulación de lo que se puede tocar, otro comprometido con la estimulación visual instantánea, orientada a presentar visualmente lo que no se puede tocar y otro, por fin, entregado a la pasión liberada del dibujar, capaz de llegar a proponer configuraciones a partir de situaciones que no se pueden tocar y, en ocasiones, ni siquiera imaginar.]. Seguí[iv]. Este es el dibujo de la lentitud, de la globalidad, del diálogo con uno mismo, de la extrañeza de la obra, del ensueño de lo que no se puede tocar.

El primer modo de dibujar se caracteriza por la atención a los bordes, a los perfiles de las cosas, en la medida en que los perfiles son lindes explorables por el tacto. Los otros modos de proceder (el asombrado y el gesto) se caracterizan por el tanteo libre de configuraciones (asombrosas o gestuales) que buscan inventar expresiones que funden experiencias no táctiles (a veces tampoco visuales) que luego la vista certifica como legítimas manifestaciones artísticas.


“Tema Vegetal” – Lola Gil

Lola Gil, desde esta diferenciación, dibuja como si fuera capaz de tocado todo, con la voluntad de convertir en tangibles todos los temas que acomete.
Sus procedimientos, sin embargo, no son exclusivamente liminares ya que en su dibujar quedan patentes gestos exploratorios tentativos, barridos asombrados, y marcas del hábito placentero de configurar composiciones dibujando.

Naturalmente los dibujos, resultados del dibujar, acaban siendo configuraciones que se entienden y que se utilizan para la comunicación, por lo que hay que asumir que, aunque no se

piense al dibujar cuando se dibuja, los dibujos a veces, intentan y logran representar situaciones y, en consecuencia, son planeados de antemano y producidos en secuencias proyectivas desencadenadas por anticipaciones precisas. Y esto conduce a una estrecha relación entre el hacer con el anticipar, percibir, corregir, utilizar convenciones y hablar de los dibujos. Aunque cuando se está dibujando no se puede ni controlar ni saber lo que se está haciendo.
Valery analiza fenomenológicamente el trabajo poético, en cierto sentido análogo al trabajo configurativo gráfico, y puntualiza: La materia, los medios, el momento mismo, y multitud de accidentes, introducen en la fabricación de la obra una cantidad de condiciones que, no sólo tienen importancia como imprevistos en el drama de la creación (ejecución), sino que concurren a hacerla racionalmente inconcebible, pues la inscriben en el dominio donde se hace la cosa y, de pensable, pasa a ser sensible. El artista no puede prescindir de la sensación constante de la arbitrariedad y del caos que se oponen a lo que nace bajo sus manos que, poco a poco se presenta como necesario y ordenado-, P. Valery[v].

El dibujo, producto del dibujar ciego e impensable, sorprende cuando se constata como obra. Y esta es la circularidad procesativa, que conduce, por aproximaciones sucesivas, a matizar el dibujar en dibujos mediados por los diversos modos de proceder comunicativo (expresivo, representativo e interpretativo) que son específicas formas de producción en las que se atiende a diversos aspectos, previamente acotados como campos de significación compartido, en razón a figuraciones convencionales que son entendidas como esquemas codificados que sostienen cualidades estables de la percepción visual (profundidad, proporción, concatenación figural, luz o claroscuro, color, etc.).

2. Danilo Veras, quizás el último arquitecto feliz (1999)

Cada vez que explico a ciertos arquitectos de mi entorno cómo vive y trabaja Danilo, suelen quedarse fascinados sin saber qué replicar.

Danilo es un arquitecto mexicano formado en Guatemala donde trabajó reconstruyendo la capital después de un terremoto. Más tarde se ocupó de planeamiento (Yucatán) y recientemente está instalado en Xalapa (Veracruz) donde vive una nueva etapa profesional.
Hoy Danilo es una singular figura, autor de edificios de gran expresividad plástica, consecuencia de un modo de hacer peculiar imposible en otras latitudes.

Danilo trabaja en Xapala como constructor que proyecta sus obras, como autor que desarrolla y edifica sus sueños de espacios habitables.

Salvando las distancias es un artista semejante a Félix Candela, otro constructor que inventaba estructuras cubridoras que siempre implicaban innovaciones formales.

Como Candela, Danilo basa su arquitectura en una peculiar técnica constructiva que consiste en construir bóvedas y cúpulas de curiosas y caprichosas figuras sin necesidades de especiales medios auxiliares (sin cimbras ni encofrados). Su sistema consiste en dibujar las bóvedas con redondos que trazan en el espacio vacío los elementos estructurales fundamentales. Luego refuerza ese esqueleto con mallazos metálicos. Antes de continuar, prueba la estructura metálica esbozada, sometiéndola al peso que ha de soportar. Esta prueba le permite reforzar si es necesario el esquema que se esta configurando. En este momento la obra es un dibujo

tridimensional que se puede rectificar o afianzar con otra malla metálica más tupida. Estas operaciones las hacen los operarios y Danilo, in situ, sin dibujos precisos. Después de esta fase las cubriciones se aprecian como una superficie calada dispuesta a recibir un mortero de consistencia plástica que, en sucesivas capas, recubre el esqueleto metálico y formaliza la bóveda definitiva en cada caso. Cuando las bóvedas quedan aparentes al exterior son revestidas con un mortero antihumedad. Al interior, en todos los casos, las cubiertas se rematan con un enlucido coloreado.

También utiliza un sistema parecido para ejecutar parámetros verticales y otras estructuras autoportantes. Este genérico sistema constructivo, de elementos estructurales, de cubrición, y de delimitación se combina sin dificultad con estructuras portantes convencionales, lo que permite que pueda ser empleado en reconstrucciones o remodelaciones de edificios previamente construidos.

Pero, cuidado. Danilo erige sus edificios al margen de las rígidas reglas que controlan la edificación en nuestro “mundo”. Sin documentos previos, sin planos, sin especificaciones ni presupuestos. Sólo con algunos dibujos tentativos en planta y sección y el prestigio de las edificaciones ya hechas. Además, Danilo trabaja acomodado al flujo económico de sus clientes, que ven crecer sus edificios a medida que pueden ir financiando sus costos.

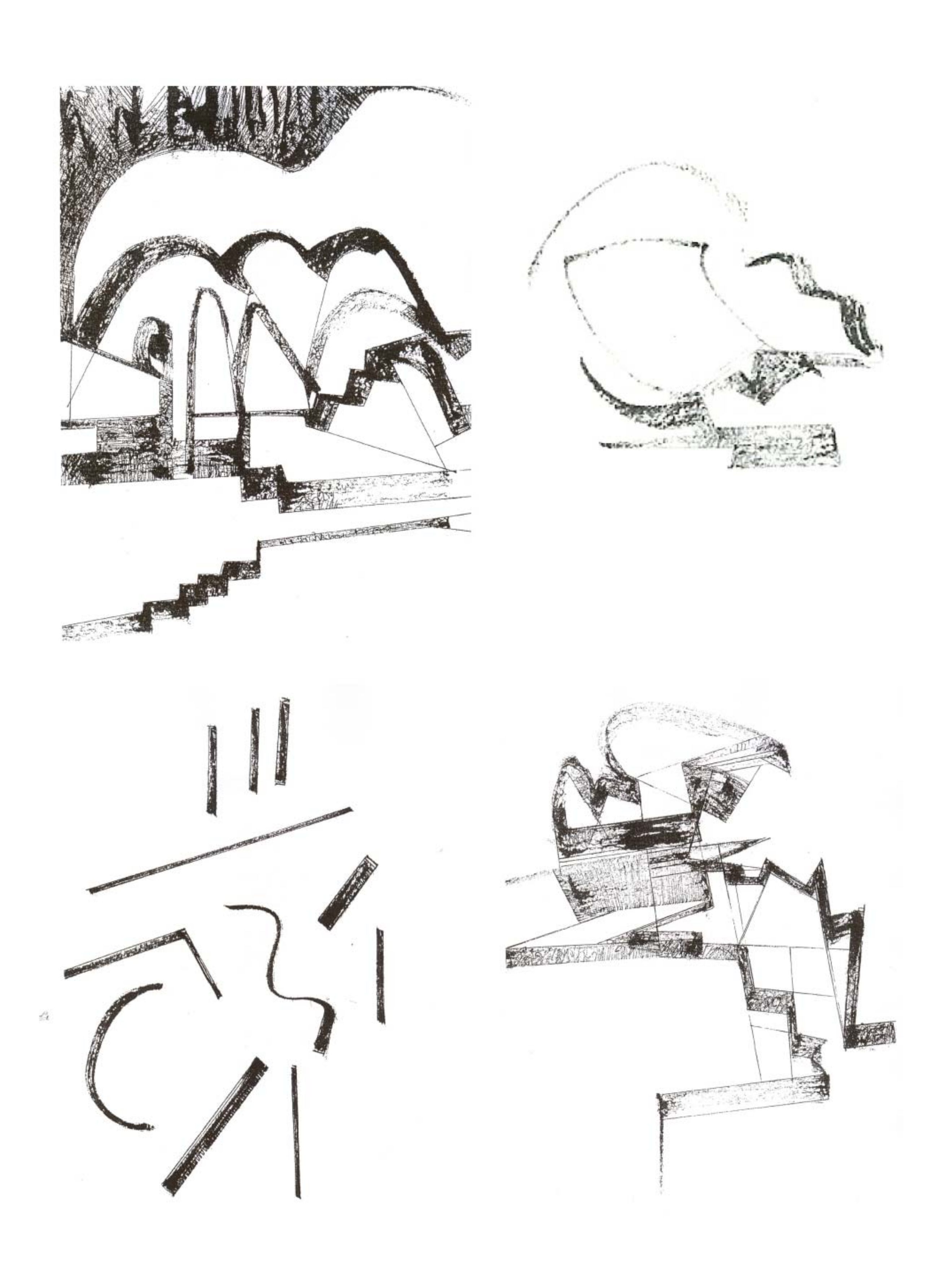
Danilo comienza sus obras dibujando la planta en el solar, después de hablar con el usuario. Y va ajustando el conjunto con decisiones encadenadas durante la ejecución.

Puede que esta libertad ejecutoria, combinada con la satisfacción de la “aparición” de las cáscaras sean las causas del desenfado satisfecho con que Danilo termina sus jornadas de trabajo. Y puede que este estado personal pleno sea lo que envidiamos de él los que no podemos evitar en nuestro trabajo hacer documentos de proyecto y delegar la ejecución en empresarios y operarios desconocidos.

Es importante apuntar que los clientes de Danilo son amigos que aceptan su libertad creadora, su visión, y el ritmo con que determina y ejecuta sus edificios.

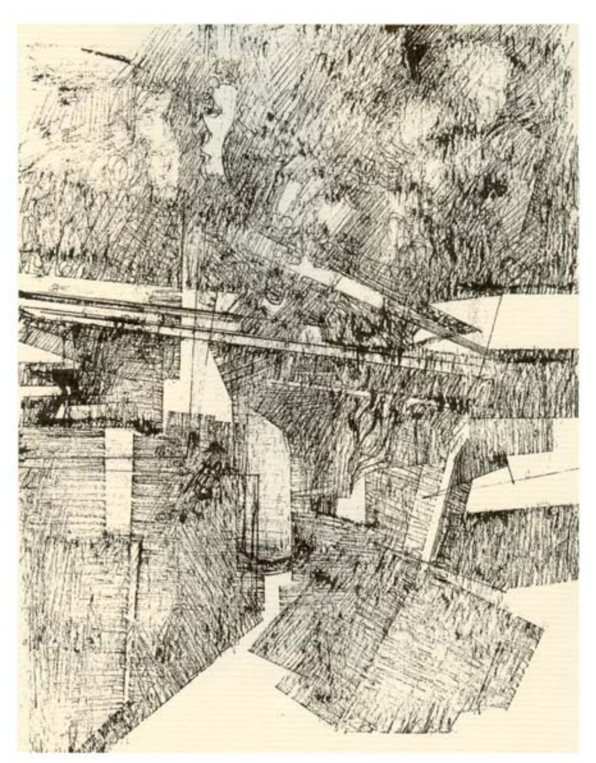
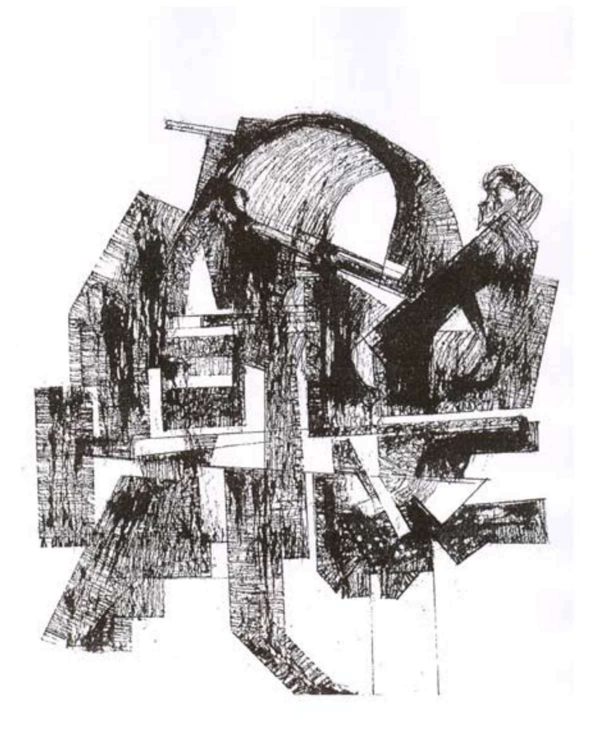
La arquitectura de Danilo tiene vinculaciones con la de Antoni Gaudí, Juan O´Gorman y, tangencialmente, Victor Lundy y André Bloch, y puede apostillarse como orgánica (o post-orgánica) y artesanal, en una anacrónica atmósfera pre-industrial que cultiva la emoción de estar en la naturaleza y de operar empíricamente en procesos abiertos.

Los edificios de Danilo no proponen cambios en los rituales sociales al uso (de las burguesías) pero intentan explorar inesperadas propuestas ambientales propiciadas por el libre manejo de los elementos que el sistema constructivo va dejando a disposición del autor, que le permiten explorar una enorme variedad de soluciones en dialogo con las corrientes más actuales de la arquitectura. En la obra de Danilo es común encontrar argumentos ecológicos y figuras de raíces colonialistas, manieristas, modernistas (gaudinianas), pero también gestos “corbuserianos” (Le Corbu) o “solerianos” (Soleri) en una síntesis ecléctica que siempre se ofrece fresca y espontánea, misteriosamente heterodoxa y atractiva, como si nuestro arquitecto hubiese descubierto un sistema para fabricar edificios atravesados de sueños de figuras de luz.

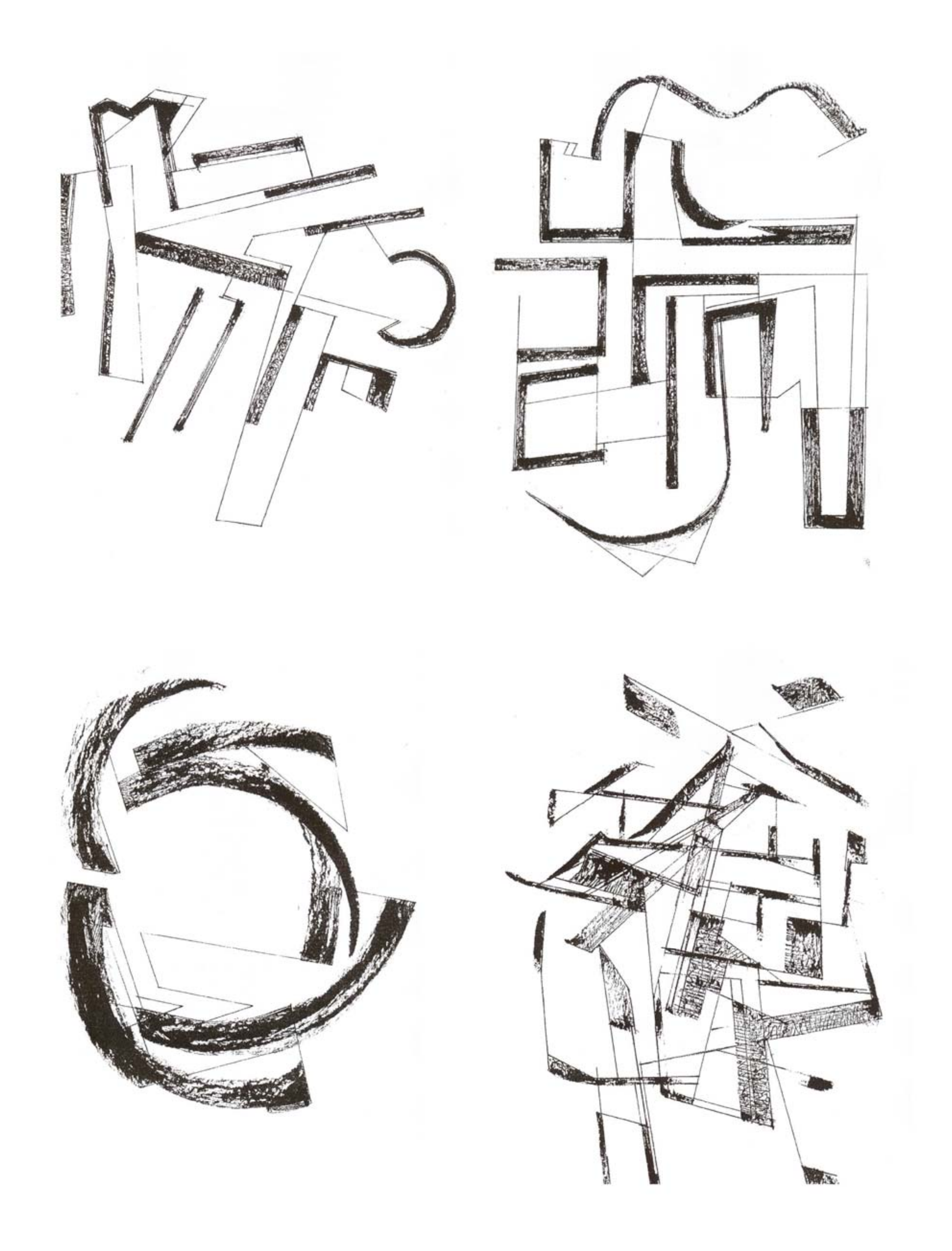


Javier Seguí

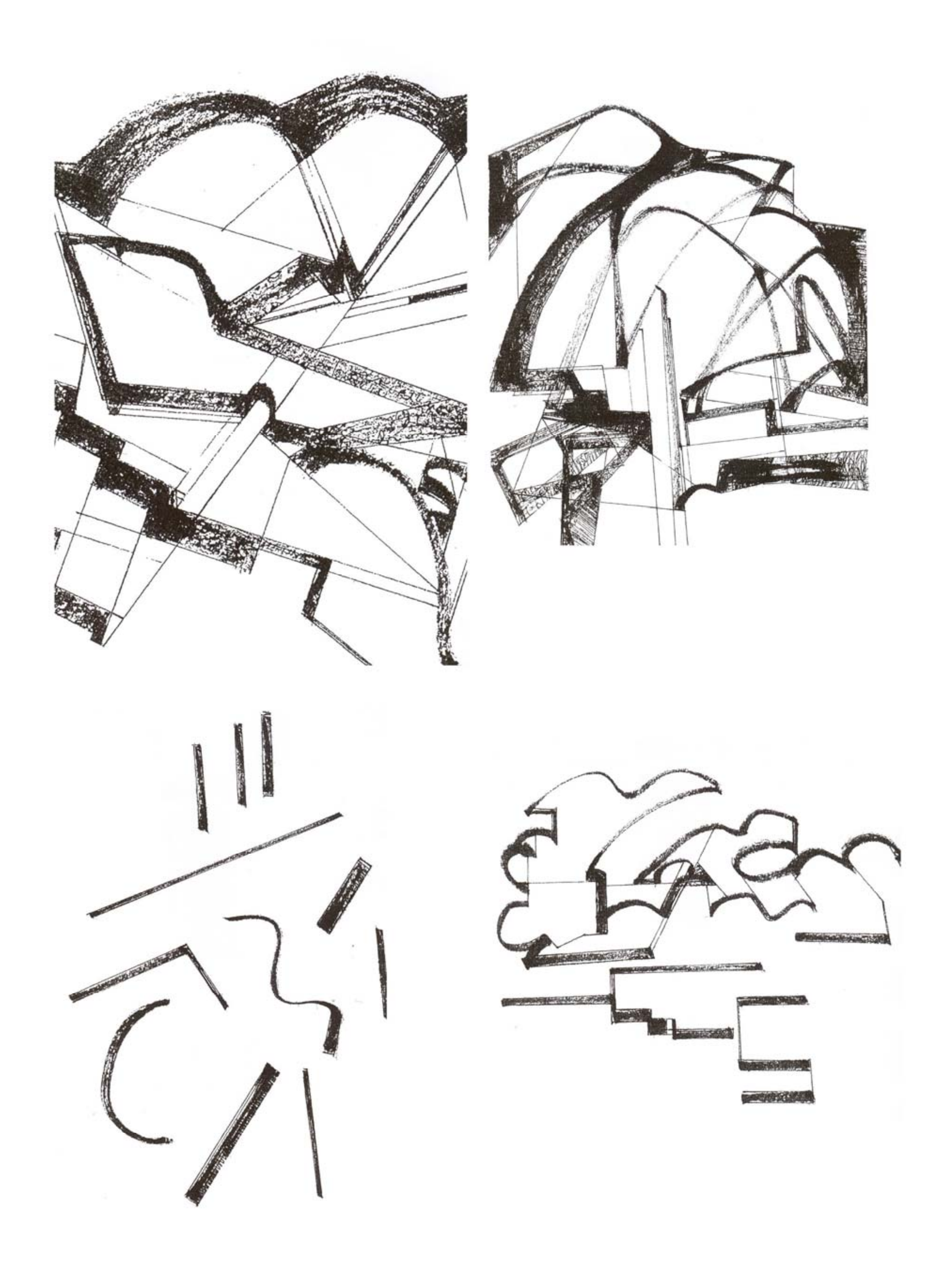


Javier Seguí



Javier Seguí



Javier Seguí

3. Una casa extraordinaria (2001)

Habíamos pateado su casa de abajo a arriba. En ese momento estábamos de pie, en medio de un cuarto que, una vez terminado, debía de servir como lugar de trabajo del anfitrión.

-¿Cómo te va en tu nueva casa?

-Mira, yo soy una persona que se ensimisma con facilidad. Vivo obsesionado por mi música. Como siempre estoy en casa haciendo tareas cotidianas y trabajando, en ocasiones olvido lo que tengo que hacer, a donde tengo que ir. Me ha pasado toda la vida en todos los lugares donde he vivido. Desde que estoy en esta casa, eso ya no me ocurre. Cuando me ausento es ella la que me sacude, llevándome a donde debo de ir. Esta casa me lo indica todo. Me empuja suavemente. Me lleva. Y la angustia de mis indecisiones desaparece. Aquí siempre estoy donde tengo que estar.

-Podría ser que la casa, en vez de conducirte, invente las situaciones, fabrique tu voluntad.

-Podría ser, pero eso yo no lo noto. Sólo ocurre que mis deseos de hacer coinciden con lo que puedo o debo hacer en el lugar en que estoy en cada instante.

*

Más tarde pensé que había visitado la primera casa que insinúa y conduce. La primera casa que habla a su morador. Cuando se lo dije a Danilo, se sorprendió.

4. El arquitecto ciego (2002)

El primer relato (enero de 2002)
Cuenta Danilo que recibió la herencia de terminar una casa empezada por el arquitecto M. Parra. El encargo-heredad se produjo tras la muerte del maestro, por su expreso deseo, después de que visitara, estando ya ciego, la casa donde vive Danilo. Porque Parra se quedó ciego cuando todavía tenía cosas que hacer y, aún sin visión, nunca dejó de trabajar.
Por alguna razón, Parra quiso conocer la casa de Danilo. Y la exploró manoseándola, tocando todos sus elementos perimetrales interiores con extremada delicadeza, siguiendo diversas trayectorias que le hacían estirarse o agacharse y andar inclinado de acá para allá acariciando el suelo. Después de este examen, Parra quedó convencido de que aquello que había tocado poseía cualidades dignas de admiración. Más tarde, consecuente con este reconocimiento, señaló a Danilo como el arquitecto que podía terminar las obras que habrían de interrumpirse por causa de su muerte.
Parra, ya ciego, proyectaba modelando con sus manos sus propuestas, que luego dirigía indicativamente ayudado por las apreciaciones visuales que le relataba su mujer. Los proyectos de Parra ciego son maquetas y dibujos peculiares en los que las manos juegan el singular papel de exploradoras y determinadoras de los vacíos y sus envolventes. Al parecer las maquetas de Parra son cáscaras, cuencos vacíos resueltos con alambres y barro. Y los dibujos son gruesos trazos que determinan los límites de ciertas peculiares oquedades.

Hay que imaginar aquí las manos actuando, primero en la amplitud del aire o en la superficie cálida y extensa del papel, inventando movimientos que tantean contenidos virtuales, marcando huellas inverosímiles en el vacío. Hay que imaginar la repetición de esos movimientos hasta convertirse en esquemas estructurados, memorizables y a escala. Y luego, cabe imaginar las manos, transformadas en superficialidad, delimitando los bordes donde han de ser albergados los esquemas vacíos alcanzados, haciendo otro tipo de movimientos, investidas ahora de tacto que acaricia la materia de la construcción.
El caso Parra, arquitecto al que se le cerraron los ojos, ilustra la transferencia a las manos de la facultad de ver y certifica la capacidad de la gesticulación movimental como herramienta para la configuración espacial.

2. Puntualización (junio, 2002)
Me llamó Danilo para decirme que mi relato del maestro Parra ha sentado mal a sus allegados. Que no se quedó ciego del todo, que tenía un gran porte y es absurdo que se arrastrara, que siempre hizo planos muy precisos y que sólo realizó, en toda su vida, una sola maqueta. Estaba abrumado, como si se sintiera responsable de las imprecisiones de mi narración.

*

Hace tiempo que estoy obsesionado con la experiencia de ver y dejar de ver. Y creo que la buena arquitectura es la que tiene cualidades “envolventes” que sobrepasan la visión. Es más, creo que la arquitectura que me interesa es la que se hace invisible porque permite ser usada a satisfacción, disolviendo su entidad figurativa (visual) en su presencia holística (total), como ocurría en la casa que hablaba a su morador (relato número 9).
Por eso, cuando Danilo me habló de M. Parra, yo urdí un relato radical, a mi aire, lejos quizás de la objetividad banal (y trágica) de los hechos, dirigido a señalar la arquitectura que me conmueve y a magnificar la llegada a la ceguera (no la ceguera de nacimiento) como situación constituyente de la sabiduría. Hoy, enterado de la incomodidad que ha podido causar mi escrito a los cercanos al maestro Parra, me debato entre rectificar la primera narración o reflexionar sobre las objeciones que se me hacen. Lo que decida lo haré en deferencia a mi amigo Danilo, garantizando que él no es responsable del todo de mi apasionada imaginación.

*

Quedarse “casi ciego” es una apreciación imprecisa, aproximada, de bulto. Casi ciego se quedó Monet en sus últimos años, sin que nadie haya determinado el grado de su falta de visión. Para los que vemos, las experiencias de la casi ceguera y la ceguera total se pueden simular cerrando los ojos gradualmente, hasta llegar a cierta forma radical de oscuridad. Estar casi ciego, en cualquier caso, es ver poco, y saber que ya no se diferencian los objetos como cuando se veía.
“Tener porte” es tener personalidad, dignidad, elegancia, educación. Asignar porte a alguien es manifestar respeto por su presencia. Yo creo que no se pierde el porte cuando alguien procede con interés sincero ante algo. Es posible que esta objeción se haga porque, a los que conocían a Parra no les resulta verosímil imaginarle “agachado y andando inclinado, acariciando el suelo”. Esta licencia literaria no es peyorativa, y sólo quería extremar una forma intensa y cálida de experimentar la arquitectura sin utilizar (del todo o en parte) la visión. Aunque Parra no se agachara, seguro que examinó la casa de Danilo como si la abrazara de múltiples maneras. Tocando las paredes, arrastrando los pies, sintiendo las leves corrientes de aire, escuchando los ecos de los vacíos, oliendo los materiales y las sombras, experimentando las amplitudes y las direcciones de comunicación… Para explorar las cualidades espaciales de la arquitectura no hace falta ver, basta con dejarse ir con los ojos cerrados. Dejar que la dinamicidad interior se mueva, dance, toque, escuche, como un cuerpo etéreo libre de trabas.
Que Parra hiciera planos exactos, no es raro, es lo natural en un profesional responsable. El relato no trata este punto. Pero es difícil de imaginar que sea posible seguir haciendo planos precisos sin poder ver (sin poder ver bien). Es más emocionante conjeturar como se puede proyectar arquitectura sin mirar, con ayuda de los gestos de las manos.
Yo escribí mi narración pensando en una persona extraordinaria (el ser del que me había hablado con admiración Danilo), sin sospechar que mi historia lo pudiera menospreciar.
De momento, perdón.
Quizá, más adelante, modifique mi relato.

5. Danilo Veras

Conocí a Danilo hace seis años, la primera vez que fui a Xalapa. Me lo presentaron como un singular arquitecto que construía él mismo sorprendentes edificios en los alrededores de la ciudad. Era un personaje simpático que rebosaba afecto y satisfacción. Había estudiado y trabajado en Guatemala y tenía acumulada una vasta experiencia profesional después de haber intervenido en enormes promociones edificatorias. Ahora estaba en Veracruz iniciando una nueva aventura integral, sorprendente para los que practicamos el oficio en lugares totalmente reglamentados de formalidad burocrática, ya que Danilo no hacía planos, ni memorias, ni necesitaba licencias de obra. Estaba desarrollando un sistema constructivo peculiar basado en la producción de cáscaras diversas, conformadas por redondos y mallazos que luego se recubren de un plástico mortero aplicable con las manos, que le permitían hacer escaleras, muros calados y cubriciones con formas peculiares. Y además, las podía realizar empíricamente, probando de antemano su rigidez y estabilidad, a medida que se iban colocando los elementos metálicos conformadores. El sistema era directo, artesanal y muy fácil de comprender por los operarios que, en poco tiempo, estaban actuando en complicidad con el arquitecto/constructor.

Cuando yo conocí a Danilo había realizado unas cuantas obras, para ciertos amigos, con ritmos económicos soportables y resultados espectaculares. Las obras no tenían planos convencionales y se mostraban como obras de un escultor de oquedades que, iba determinándolas, día a día, en el fragor decisorio de la ejecución. Con aquel sistema, completado por misteriosos tratamientos de impermeabilización y acabados interiores cerámicos, Danilo lograba cúpulas caladas inesperadas, sutiles nervios, ménsulas caprichosas o losas plegadas que servían de escaleras, y eran los elementos de un repertorio formal abierto a infinidad de resoluciones. La visión de aquellas obras me llevaba a preguntarme si era posible hacerlas sin ayuda de dibujos de algún tipo. Aunque las cubriciones, coronaciones y remates fueran expresiones directas desencadenadas por la propia obra, los arranques necesitaban de anticipación y la anticipación era casi impensable sin dibujos. En aquella visita discutí con Danilo acerca de su inevitable dibujar pero no logré nada.

La segunda vez que estuve con Danilo habían pasado tres años (fue en 1998). Tenía más obras terminadas, algunas de gran brillantez, y seguía siendo un personaje jovial. Me parecía el arquitecto más feliz de cuantos había conocido. Nos veíamos después del trabajo, tomando copas, y él siempre actuaba como actúan los que han cumplido una tarea satisfactoria. Al final de aquel viaje, después de una visita a un complejo estrictamente armonizado con el medio ambiente (no recuerdo como se llamaba), Danilo me enseñó, por fin, una enorme cantidad de cuadernos llenos de dibujos de plantas, secciones, vistas y detalles, confesando que constituían su secreto laboratorio, aunque insistía en que su sistema no dejaba de apoyarse en las sugerencias directas que la obra en obra le proporcionaba.

Después de aquella visita escribí un artículo titulado “Danilo Veras, quizás el último arquitecto feliz” que se publicó en el número de enero de la revista N.Y. Arts Magazine (New York, 1999). En aquel escrito explicaba el sistema constructivo inventado por el protagonista, alababa las cualidades de sus espacios integrados en el medio y vinculaba las obras con una actitud neoorganicista, inscrita en un sistema de producción preindustrial con materiales de actualidad.

La última vez que he hablado con Danilo ha sido hace unos días. Lo he encontrado como siempre, aunque, en este tiempo, su fama ha crecido hasta convertirle en una figura indispensable en los anales de la arquitectura mexicana. Esta vez no hemos discutido pero me ha hecho vivir varios acontecimientos inesperados que me están sirviendo para volver a reflexionar sobre su figura y sus procedimientos proyectivos. Primero visitamos una casa en ejecución que hablaba con su habitante. Luego me contó su historia con el arquitecto ciego M. Parra. Después me mostró sus últimas obras. Y, por fin, sin darme cuenta, me hizo asistir al espectáculo del movimiento de sus manos.

Efectivamente, estuvimos en una vivienda que indicaba a su ocupante lo que tenía que hacer. Eso es lo que el usuario contaba, ufano en su habitáculo recién estrenado. La situación era

insólita y no daba pie más que a vivirla. La vivienda era interesante, con una planta baja insertada en una circulación lineal en espiral, alrededor de un espacio destinado a almacén (despensa, oficio y cuarto de ropa) con cierres que no llegaban al techo y una cúpula de luz cenital en su centro, en el centro de un techo que se mostraba continuo abrazando todos los ámbitos de esa planta. El piso alto se desarrollaba alrededor de la cúpula de luz con una circulación perimetral continua en la que se insertaban las particiones destinadas a dormitorios y lugar de trabajo. La casa se coronaba con cúpulas abiertas al verde paisaje, orientadas para introducir la luz a los lugares de recogimiento. Cuando le expresé a Danilo mi estupefacción y le pregunté cómo había conseguido una casa parlante me dijo que él había hablado muchísimo con el cliente y que también estaba sorprendido por aquellas manifestaciones.

El relato de la relación de Danilo con M. Parra, ya ciego, me dio una cierta clave adicional. Parra reconoció la arquitectura de Danilo palpándola, acariciándola con las manos y sintiendo sus ecos. Con esta inspección Parra hizo de Danilo su heredero espiritual.

Esta era la confirmación de que la arquitectura de Danilo es táctil, para ser tocada, y está realizada artesanalmente con las manos, como la alfarería. ¿Y si también, estuviera concebida para y por las manos? ¿con las manos?. Las manos en el arte plástico y la artesanía son una herramienta autónoma que marca las huellas de sus movimientos en la materia hasta transformarla en un envoltorio concentrado, cargado de significación presencial ¿porqué no iban a ser las manos un activo agente del pensamiento configural?

Los edificios que visitamos eran una gran piscina cubierta y tres pequeños habitáculos (dos de nueva planta y una reforma). Los dos pequeños edificios de nueva planta los empecé a entender como juegos escultóricos en el ambiente verde de la Pitaya. Como land-art. Como pequeños hitos que evocan existencias paralelas. Como urnas destinadas a contener sueños en sus vacíos e intersticios. Sentí estas obras como maquetas que podían tener cualquier escala.

Todas estas apreciaciones empezaron a tener sentido cuando caí en la cuenta de que Danilo no deja nunca de mover sus manos, acompañando con gestos diversos todas sus manifestaciones y explicaciones. Y sus manos cantan, acarician, cortan el espacio, se constituyen en elementos formales y vibran y se quedan quietas fabricando virtuales volúmenes, barreras, caminos, cuerpos.

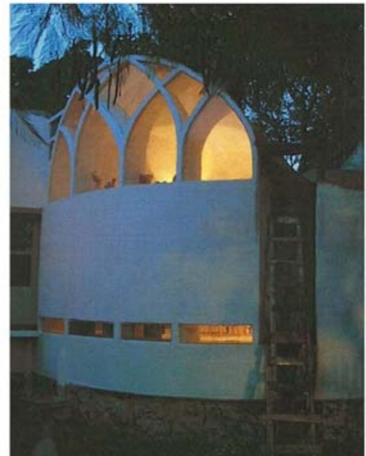
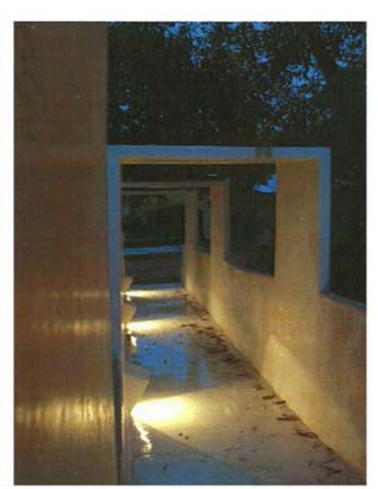
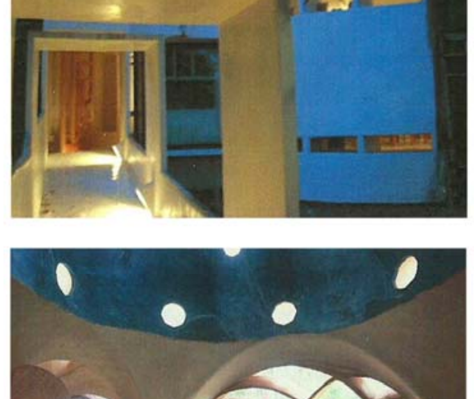
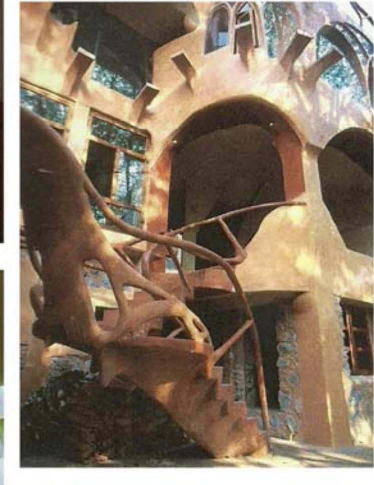
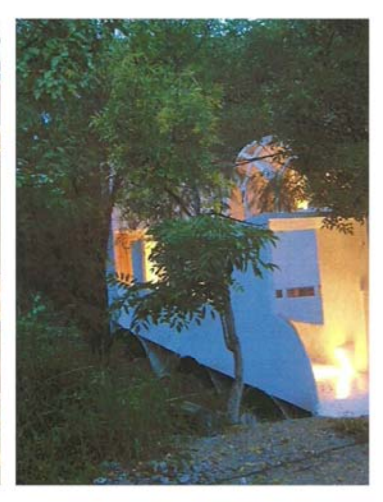
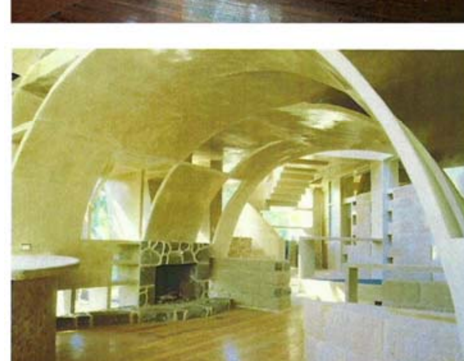
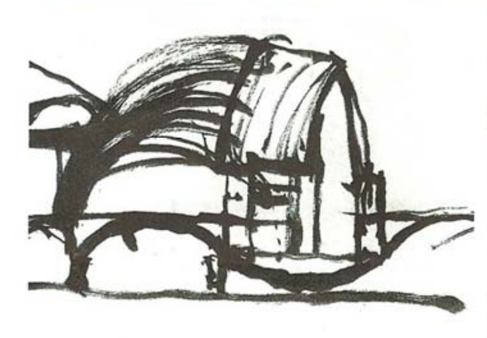
Danilo habita un ámbito espacial en el que, además, concibe y proyecta su arquitectura. Una arquitectura radicalmente expuesta a la visualidad, pero difícilmente explicable desde las prácticas gráfico-geométricas visualistas convencionales. Danilo hace una arquitectura que se agita y habla cuando se cierran los ojos, cuando el cansancio de mirar sus inesperadas juegos de figuras de luz, hace que la mirada se suspenda en la desatención del ver y el ambiente se transmuta en densidad espacial sonora.

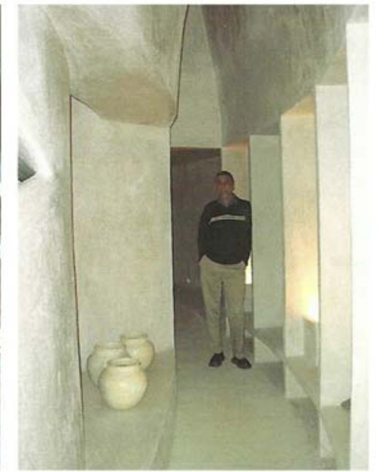
6. La Pitaya (2002)

¿Cómo se puede entender que la colonización haya producido en México tal cantidad de edificios significativos, en especial conventos, iglesias y grandes estancias, con lo poco numerosos que fueron los colonizadores?

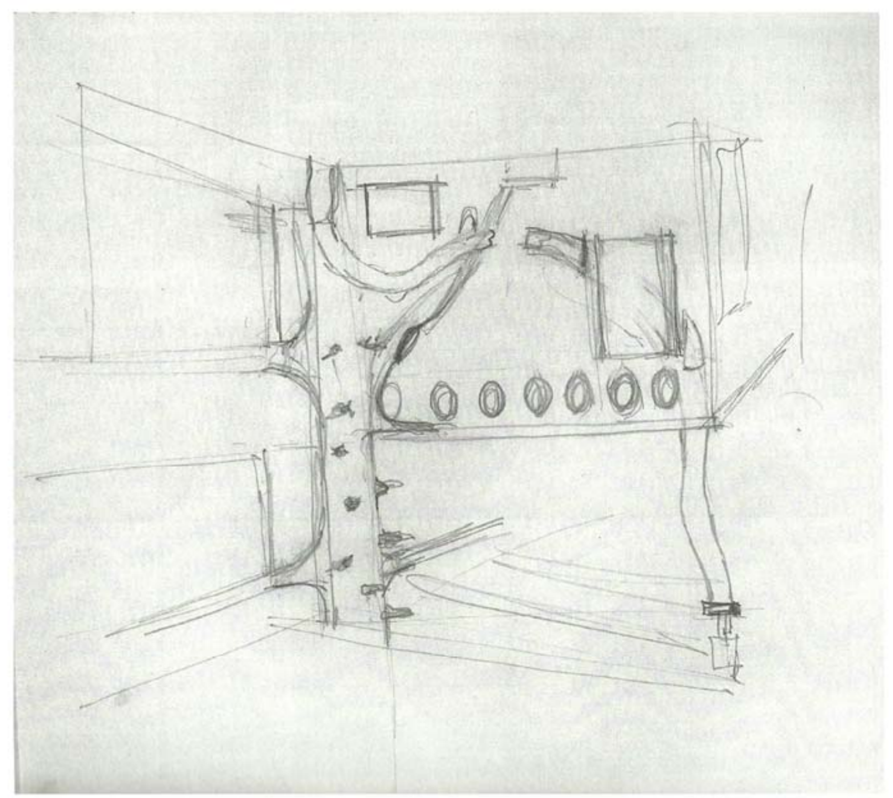
Danilo dice que este hecho es la prueba de que la población nativa poseía hábitos constructivos bien asentados, lo que permitió la producción sin problemas de nuevos tipos de edificios.

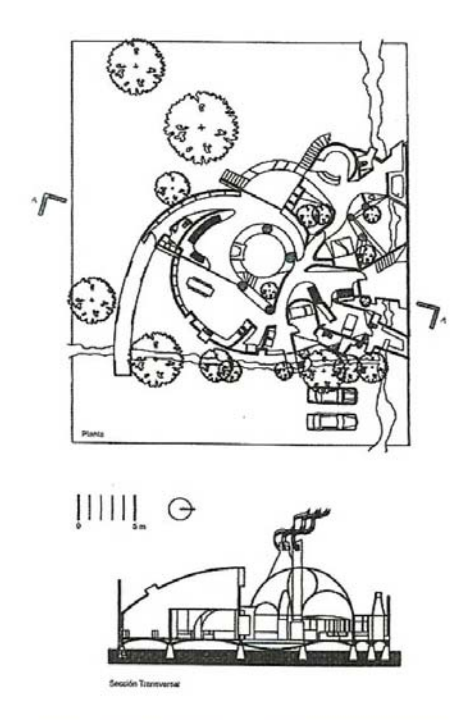


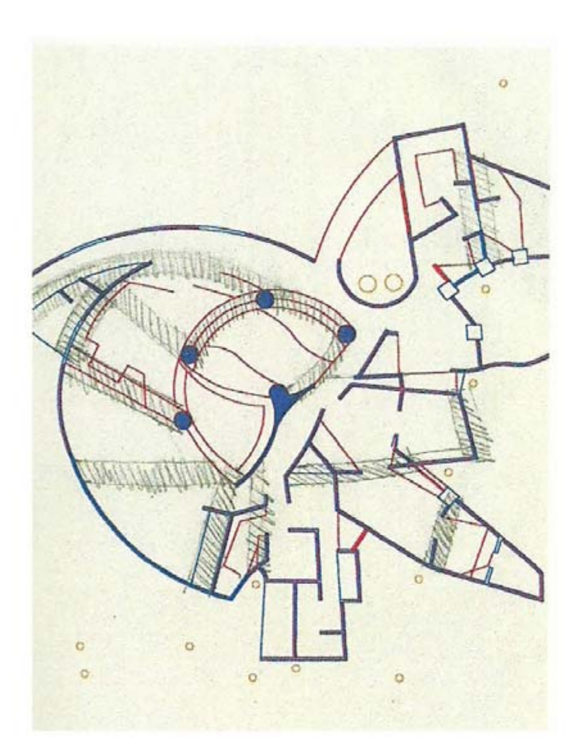









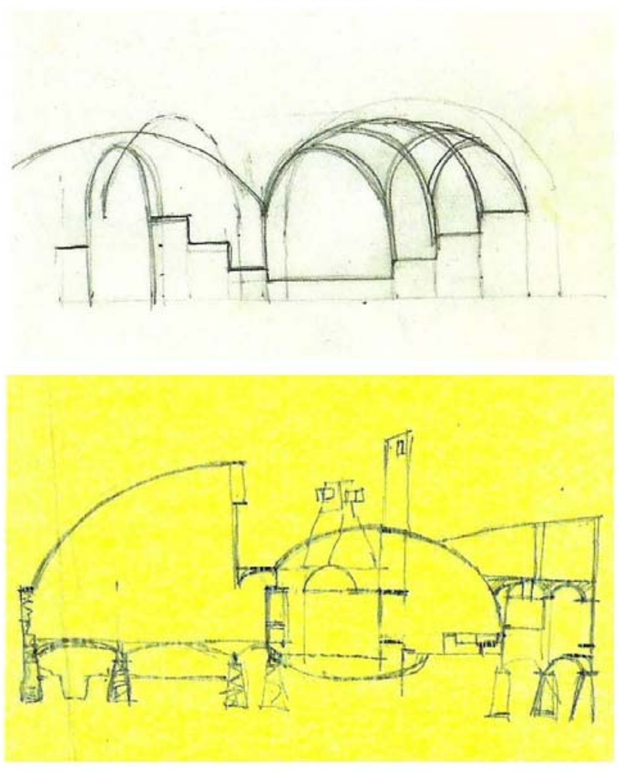


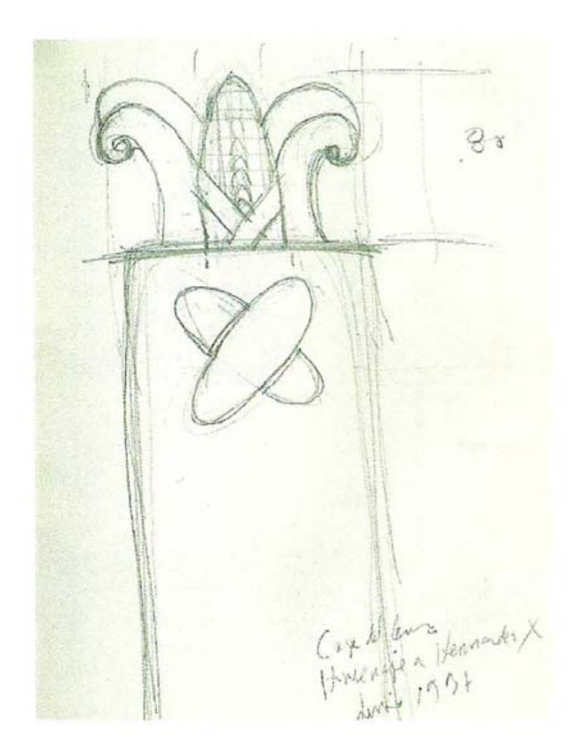





Planta
0
5 m
Sección Transversal







7. Danilo Veras – Manos



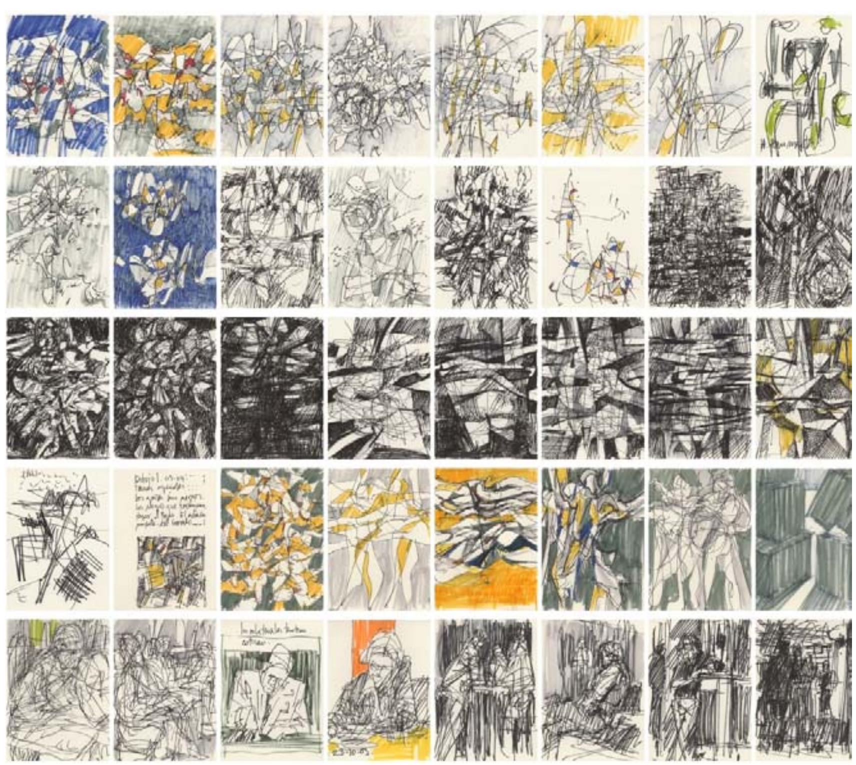
8. Sólo una obra (09-02-04)

Tenía desplegados 300 de los miles de dibujos que he producido en los últimos años. Aquella profesora pacata y conservadora miraba mis grafías con incierta estupefacción, con ese gesto agrio que sale sin querer ante las cosas que no se entienden bien o se consideran pérdidas de tiempo. Me preguntó cuál era para mí el mejor de los dibujos. Me sorprendió porque no me esperaba la pregunta. No. Es que mi dibujo es el conjunto de los 300 dibujos y cada lámina (o papel) de los extendidos por mesas y por el suelo es como un momento de un dibujo único que no está superpuesto en una obra densificada. Yo no dibujo dibujos. Yo entro en mi dibujar, que es el que produce los dibujos, y me dejo llevar reiniciando continuamente movimientos desveladores. Mi obra son todos esos tanteos que inicié cuando decidí explorar la expresividad de mis trazos. La profesora no me contestó, me miró con los ojos muy abiertos pero no dijo nada.

Kankinsky decía al final de su vida que se había dado cuenta que siempre estuvo haciendo el mismo cuadro.

*

Cuando visitamos las últimas obras de Danilo, después de habernos abrazado y desayunado (en Xalapa todo lo ventilamos y resolvemos desayunando), tuve la impresión de que también las arquitecturas de mi amigo eran partes de una única ejecución diseminada en una serie indefinida de reinicios. Danilo estaba triste. Decía que sus clientes ponían cosas impropias y absurdas en las casas que él les entregaba. Como si no las entendieran o como si quisieran violentarle colocando objetos sin sentido para ocultar detalles importantes, o desviar la atención de su insólita factura. Yo ensayé decirle que las casas son de los habitantes que inevitablemente las hacen suyas colonizándolas, llenándolas de llamadas mnemotécnicas y de subterfugios objetuales destinados a dar pié a narraciones protagonizadas por ellos mismos. Le decía que lo tenía que entender porque sin esos talismanes los propietarios sólo podrían hablar del arquitecto, lo que supondría un total aniquilamiento de su entidad diferencial de burgueses hechos a sí mismos. Entonces sentí que la falta de felicidad que Danilo dejaba entrever no era por culpa de sus clientes sino por el atisbo de que su casa indefinida, esa que había inventado años atrás, nunca la podría terminar.



Javier Seguí

9. Dia Danilo (24-01-07)

1. Fue un sábado, el 10 de noviembre de 2006. Nos llevó a ver un edificio en obras antes de ir a la Pitaya e iniciar un recorrido “arquitectónico-social”. Era un mamotreto enorme a medio hacer, en un borde exterior de Xalapa, en el que se había previsto un garaje en el sótano, un teatro encima, una galería y una vivienda en la parte más alta. Había espacios en fase de solado y otros en obra gruesa. Estructura metálica en el teatro, de hormigón en el resto, aunque destacaban unos soportes de madera en la zona por donde se accedía a la galería y la vivienda. En el garaje del sótano era evidente la falta de un soporte en un lugar comprometido por el acceso. Pensé que lo habrían quitado sin calcular las consecuencias. En la obra nos esperaba Frida, la dueña, una mujer madura, de gestos firmes desenvueltos y un hablar seguro como hablan algunos que viven mandando a otros. Danilo nos dijo que tenía que tratar con ella de la continuación de la obra, que llevaba abandonada algunos años después de que intervinieran en ella dos arquitectos. Entendimos que le acompañábamos a un encuentro crucial en el que Danilo enseñaría a Frida su propuesta. Discretamente nos separamos de ellos, pero yo no podía dejar de espiarlos mientras negociaban. Asombrado, vi (de lejos) a Danilo gesticulando con todo su cuerpo, como danzando. Tomé posiciones y entendí que Danilo explicaba a la propietaria su proyecto, dibujando en el aire las divisorias, los pasos, los techos, etc. Es decir, los componentes materiales de lo que él creía debía de ser el contenido de su intervención. Danilo tocaba y acariciaba con sus manos superficies verticales o inclinadas inexistentes, mientras daba pasos con el cuerpo estirado o torcido haciendo ver las curvaturas o los cortes de los paños que habrían de construirse. Danilo actuaba como los mimos que hacen el simulacro de tocar cosas inexistentes, o como un escultor que se moviera en la nada tal como lo haría contra la materia que constituiría su obra. Lo curioso era que Frida participaba de la exhibición sin ningún problema. En ocasiones asentía con entusiasmo. Sí, sí… y en otras dudaba, o preguntaba, o fruncía el ceño. Danilo marcaba la envoltura con su cuerpo y Frida entendía los gestos como sí fueron dibujos virtuales en el espacio o indicaciones desde el interior de una maqueta.

Cuando Danilo y Frida terminaron de precisar el proyecto, se había hecho tarde, los obreros se habían ido, y nosotros estábamos encerrados. Tardamos un rato en recuperar la calma y, con cierta parsimonia, acabamos saliendo por un resquicio de un cierre de malla metálica, después de preparar con algunas herramientas un butrón en la malla y con una escalera de obra un acceso para atravesarlo.

*

2. Llegamos a la Pitaya, donde todas las casas han dejado de verse engullidas por la vegetación. La casa de Danilo huele a humedad, gime, se agita y está en permanente penumbra, pero permanece inalterada, fija, hierática, con el mismo aspecto de siempre, como si se hubiera decidido no cambiar nunca nada de su apariencia.

*

3. Luego nos acercamos a una casa contigua, también de Danilo, donde una educada dama nos ofreció un té. La casa languidecía a la luz entrecortada del mediodía. En un cuarto se veían los pies de alguien tumbado en una cama.

Todas las casas de Danilo son la misma casa en distintas versiones ajustadas a las circunstancias, un modelo que se aclara cada vez que Danilo inventa un nuevo edificio. ¿Será el efecto de la función objetil que el arquitecto destila al hacer sus moradas? Son casas con disposiciones burguesas, de gran contenido táctil y gran encanto plástico que se resisten a cualquier modificación.

*

4. Fuimos a comer a la fiesta de mayoría de edad de la hija de Daniel, un albañil colaborador de Danilo. En Coateoec, en un limite contra un bosque. La fiesta se hace en una calle acabada en una valla, taponada en el lado opuesto por un camión lleno de altavoces. Daniel es chaparro,

cuadrado, recio, con ojos claros y bigote, manos anchas y callosas. Lleva sombrero tejano, botas y un cinturón de cuero repujado. Su porte es erguido, franco, tranquilo. Camina con el pecho fuera y las manos en los bolsillos o en el cinturón de cuero.

La fiesta se hace en medio de la calle, bajo una lona soportada por un precario tinglado de madera. En el interior de la tolda hay globos blancos y rosas. El centro de la calle esta vacío, franqueado por filas de sillas laterales llenas de personas y niños que esperan algo, y un limite que es una larga mesa atravesada, donde nos sientan al lado de gentes que comen cordero alegremente. El otro frente del vacío central lo ocupa el camión de los altavoces.

Detrás de la mesa atravesada queda un resto de la calle sin salida, contra una valla metálica del bosque.

La mujer de Daniel es enjuta, de rasgos angulosos y la piel curtida. No para de ir y venir trayendo y llevando comida y bebida a sus invitados. Nos recibe, seria y altiva, con apretados abrazos.

En un rincón del espacio vacío, en el umbral de unas casas de la calle, hay cuatro chicos jóvenes que se muestran inquietos, (unos chavos) vestidos de gala con trajes negros.

Nos sentamos y comemos cordero cocinado dentro de bolsas de plástico. Sonreímos a nuestros vecinos de mesa, pero no supimos que más hacer.

De pronto, comenzó la ceremonia de los “15 años”. Un ritual ensayado mil veces que interpretaban los cuatro chicos de trajes negros y camisas blancas y una criatura arrebatada dentro de un traje largo, de hada, blanco y rosa. La festejada y sus cuatro caballeros evolucionaron en el vacío de la calle al ritmo de valses y pasacalles que los altavoces del camión vomitaron con estruendo.

Los invitados y los vecinos de la calle ocupada y de las calles adyacentes, sumados al evento, asistían con indiferencia estoica a la representación. La ceremonia se prolongó después con bailes presididos por la niña de blanco y rosa con sus familiares (padre, tíos, hermanos, etc.) y amigos. La celebración se prolongó hasta la noche.

*

5. Luego fuimos a otra fiesta, en otro lugar próximo. Era el bautizo del heredero de un padre acomodado, joven, mal hablado y jovial. El lugar era una enorme finca boscosa, en la que hay otra casa de Danilo. La fiesta se celebraba en una carpa montada alrededor de los vestuarios de la piscina, a considerable distancia de la casa, que el propietario no permita visitar a nadie de los presentes.

10. Para una historia (plástica) de las aguas del mar (11-10-02)

Están por hacer las historias de las conquistas plásticas que representan fenómenos naturales que no se dejan tocar y que cambian de aspecto a gran velocidad, es decir, que no se dejan escrutar por la mirada convencional, con la que se miran y remiran desde una posición inmóviles las cosas que están quietas.

Entre esos fenómenos inescrutables cabe considerar los hombres y animales en movimiento, los paisajes sometidos a la cambiante luz, o en tinieblas, los meteoros aleatorios (las tormentas, la lluvia), el aire, el fuego, el agua, el agua del mar…

Hoy la fotografía los refleja con precisión pero, sin este artefacto, no cabe ni calcar sus contornos, ni comprobar sus matices referenciales, ni precisar su evanescente figuración. De siempre estos aconteceres han demarcado una frontera entre los procedimientos de transcripción visual y otros procedimientos de gesticulación tentativa. Entre modos ejecutorios en los que la mano trata de seguir itinerarios marcados por la mirada y otros procedimientos, en los que la mano gesticula libre, ofreciendo a la mirada configuraciones que alcanzan la verosimilitud icónica de aquello que no se puede ver.

En el esfuerzo inventivo plástico de la apariencia de estos fenómenos está la veta más activa (poiética), más aleatoria y más sorprendente de la praxis plástica y de la evolución de la cultura icónica.

*

En el catálogo de la exposición de obras de Turner, montada en Madrid en la F.J.M:: hay un artículo de Ian Warrell titulado "Oleo y agua: Turner y el mar" que es un primer ensayo, todavía tímido e impreciso, de una historia plástica del mar. Warrell presenta a Turner como un hombre fascinado por las aguas y por el mar (sobre todo por el mar), que vive en la costa, que no deja de ensayar formas de atrapar sus impresiones marinas y que, incluso, se disfraza de marino. Señala que su vocación de pintar el mar es activada por la contemplación de las marinas de los artistas holandeses apellidados Van de Velde (Willen el viejo, 1611/1693 y Willen el joven, 1633/1707) y el acicate de las obras del pintor francés. C.T. Vernet, muy admirado en Inglaterra por sus escenas de costas con naufragios. Estos predecesores pintaban paisajes con barcos en los que el mar era una materia más o menos inerte, aunque también habían realizado cuadros en los que el mar de fondo aparecía encrespado, eficientemente inventado como apariencia de la agitación.

*

Recuerda el pintor del mar que aparece en la novela de Baricco "Océano mar". Un pintor de retratos que, fascinado por las marinas, se traslada a un balneario a la orilla del océano para aprender a pintar el mar. Como Turner. Pero el pintor de Baricco no conocía precedentes. Se empeña en acometer su tema directamente, a partir de su experiencia retratista, de pintor que escruta rostros quietos y que luego los transcribe lentamente, copiando sus rasgos a partir de ubicar los ojos del retratado en un lienzo ya zonificado. Confiesa angustiado que no puede pintar el mar porque el mar no tiene ojos. Un niño le replica explicándose que los ojos del mar son los barcos. Desde entonces cuando aparecen barcos puede pintar el mar, siguiendo sus hábitos rituales, pero continua paralizado cuando el mar no tiene naves. No descubre como hacer par captar la inefables sensación de la dinamicidad eterna de las aguas. Al final decide introducir sus lienzos en el agitado líquido y dejar que se sequen. así puede recoger el mar renunciando a la conquista visual de su apariencia.

*

Si Turner tiene algo de ese personaje. Warrell cuenta que empezó a dibujar marinas desde joven, recorriendo la costa inglesa y galesa, y que su vocación fue reforzada por el fervor patriótico de las luchas marinas entre los estados europeos en la época napoleónica, y por los

escritos de E. Burke que entendía el mar como una fuerza de la naturaleza capaz de suscitar emociones sublimes de sobrecogimiento, respeto y temor. Como el pintor de Baricco, Turner no tenía problemas en dibujar el mar a partir de sus ojos (los barcos), como habían hecho otros artistas desde antiguo, pero no se detuvo ante la dificultad de tantear procedimientos para inventar la apariencia de la agitación de las aguas (con ojos o sin ojos).

Sabemos que Turner hacía infinidad de dibujos rápidos frente al mar, dibujos gestuales, inmediatos, esquemáticos, aleatorios, que luego contemplaba y guardaba como registros expresionistas de sus sensaciones. Sabemos que luego trabajaba sus mirar al mar, a partir de sus apuntes, inventando composiciones tentativas que fijaran sus descubrimientos. Como luego hicieran los impresionistas, en espacial Monet. Y también sabemos que luego exhibía sus procedimientos inventados como formas peculiares de hacer. En 1818 el hijo de su mecenas W. Fawker asistió a una exhibición en la que, en una finca del interior, hizo una marina inventada. Este testigo del acontecimiento lo narra así: "Empezó por derramar pintura líquida sobre el papel hasta saturarlo; se puso a rasgarlo, a arañarlo, a raspar (a redistribuir la pintura líquida) como un proceso y todo era un caos: pero poco a poco y como por arte de magia fue surgiendo el cuadro y, a la hora de almorzar, el dibujo fue mostrado en triunfo"

*

Se ha mencionado a Monet, inventor de tardes, de jardines y del agua. Sobre todo, inventor de nenúfares en un estanque. Recuerdo el relato que Baricco hace (en "City") a propósito del procedimiento que permite esta conquista, semejante a los procedimeintos acometidos por Turner con anterioridad. Viene a decir Baricco que lo primero que hace Monet es familiarizarse con los nenúfares en el agua. Construye un estanque, lo cultiva, lo mira, lo presiente… hasta que la cotidianidad lo reduce a casi nada. Luego, cuando ya no miraba su estanque, se encerró en su estudio y empezó a pintar. Desde donde pintaba no podía ver ni el agua ni los nenúfares. Sólo los podía recordar. "Y esta elección de la memoria frente al enfoque directo de la vista fue genial, porque la memoria -y no la vista- aseguraba un contramovimiento perceptivo que frenaba los nenúfares flotantes a un paso de ser demasiado insignificantes y los templaba con la sugestión del recuerdo, lo justo para detenerlos en el instante previo al abismo de la inexistencia".

Monet pintaba nenúfares sin parar, en series, como había hecho siempre con otros temas. "Monet necesitaba la nada para que su pintura en ausencia de referentes, pudiera ser libre de retraerse a sí misma. Contrariamente a lo que ingenuamente se puede inferir, los nenúfares así ejecutados no representan nenúfares sino la mirada que los mira.

*

Apuntes directos y luego, series de tanteos, disolución de la impresión para conquistar el recuerdo. Sugerencias de trazo, desvelamientos de la mano en movimiento que inventa apariencias de la apariencia, miradas que miran la ejecución liberada, y conquistan la impresión primordial.

*

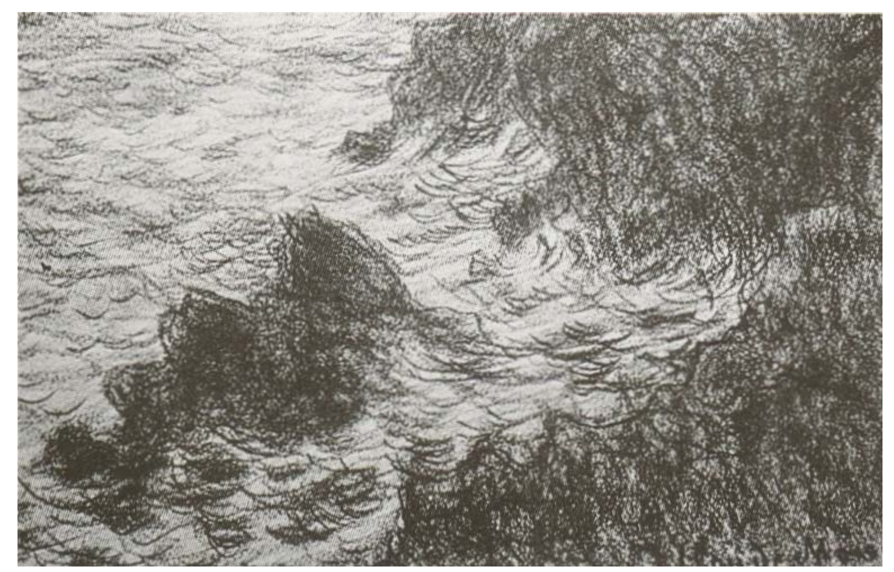
Según Warrell el tema del mar cobró inusitado interés para los artistas románticos posteriores a Turner, y para los espectadores, que reclamaron en la palestra pública una clase de obras (las marinas) que hasta entonces habían estado reservadas a la contemplación privada. Para Warrel la historia del invento del mar, que es el invento en ciernes del expresionismo, tiene una clara genealogía a partir de Turner. G. David Friedrich (1774-1840), R. Parker Borrington (1802-1828), Eugene Delacroix (1798-1863), Eugene Isabey (1803-1886). Gustave Coubert (1819-1877), E. Monet, etc. En el año 1966, el MOMA (New York) trató de mostrar a través de diferentes obras de Turner la conexión sensible y procedimental que este autor tiene con el expresionismo abstracto, dejando en el aire la genealogía de la sucesiva desconexión de la temática marina sobrepasada históricamente por la eminencia de los procedimientos experimentales que se descubrieron y ritualizaron cuando hubo que inventar la apariencia de las agitadas aguas del mar.

*

Warrel no hace una historia plástica del mar, sólo la sugiere, anotando ingeniosamente su calado procedimental. Quizás frente a las obras plásticas no se puede hacer otra cosa ya que suele resultar difícil averiguar la genealogía de las influencias que ciertas obras contempladas por los artistas tienen sobre la dinámica de sus modos de ejecución.

*

Lo mismo que ocurre con el invento plástico del mar, ocurrirá con otras conquistas plásticas, desconectadas de sus temáticas, sobre todo después del invento de la fotografía.



Belle-Île, al atardecer" – Monet.

11. Candela – Pérez Piñero. Un diálogo imaginal (2003)

La relación de Candela con Pérez Piñero es el encuentro, curioso y apasionado, de dos formas de imaginación temática y material de la arquitectura.

*

Queremos entender por imaginación temática y material el ámbito de las imágenes que se generan por la fijación en alguna temática y por el trato constante con la manipulación de un material. Para Bachelard, la imaginación humana es el compendio movilizador que, en cada ser, provoca y sostiene la acción transformadora, a partir de la experiencia dinámica acumulada en relación a algún modo de producción de artefactos. Imaginación también son las imágenes. Y las imágenes son preexistencias, recuerdos y, por supuesto, resultados, obras concluidas. Imaginar es el contrapunto del hacer. Hacer es transformar, conformar, y formar, vuelve a ser hacer (dar forma, realizar). No se sabe concebir la acción humana sin vincularla con el contrapunto imaginario que da sentido a los movimientos de la acción, enfrentados a la resistencia de la materia que se transforma y al uso o función (destino) del objeto-efecto que se quiere producir.

*

Cuando aparece en escena Pérez Piñero en 1961, Candela es un profesional curtido en el trato del hormigón laminar para la solución de cubiertas. Lleva más de 10 años de constructor de sus diseños, monográficamente centrados en el invento de cubriciones abovedadas y regladas, resueltas en hormigón armado con ingeniosos sistemas de cálculo, encofrado, vertido y acabado, que le permiten usar la mano de obra y los medios disponibles, en el México de los años 50, ajustados a una rigurosa economía de costes. Además, es universalmente reconocido (y premiado) y forma parte, con Fuller y Ove-Arup, del Jurado que concede el premio del concurso para estudiantes, del Congreso de la U.I.A., al "Teatro Transportable" de P. Piñero.

Candela en esa época posee una eficaz dinámica imaginaria, temáticamente centrada en las cubiertas y materialmente implicada en la sensibilidad de la ejecución y el comportamiento de las láminas de hormigón armado que lleva construidas.
Pérez Piñero, entonces, todavía alumno de la E.T.S.A.M., había inventado un mecanismo capaz de desplegarse hasta configurar una estructura espacial de gran dimensión. Su temática es la misma que Candela (la misma que interesa a Fuller y a Ove Arup), las cubiertas. Pero Pérez Piñero no está familiarizado con el hormigón y las cáscaras. Él parece un hombre de artilugios, de pequeñas maquetas móviles manejables con las manos, que acaba de descubrir una disposición de barras rígidas articuladas que, estirada, se expande como un pantógrafo tridimensional.

Una imaginación comprometida con la materia rígida y superficiada y otra, estimulada por la movilidad de mecanismos que, extendidos como estructuras espaciales no compactas, tienen que completarse con cubriciones superficiales relativamente independientes de las soluciones de los mecanismos portantes.
A partir de 1961 la trayectoria de Candela, ya famoso y reconocido, evoluciona hacia la consideración de grandes estructuras deportivas para las que su técnica fabricadora de cáscaras resulta limitada. En este empeño, no deja de considerar la utilidad de las cúpulas esféricas de elementos metálicos, de las que P. Piñero, cada vez es más especialista, hasta que, en 1966, proyecta (con Castañeda y Peyrí) el Palacio de los Deportes de México DF, rematado por una cúpula esférica, organizada en planos convergentes en el polo (por recomendación de P. Piñero), cuyos vanos se rellenan con paraboloides hiperbólicos (una superficie bien conocida de Candela) suspendidos, que rigidizan la cúpula y resuelven la cubrición a la intemperie. En este proyecto, Candela inventa un híbrido estructural que le vincula a P. Piñero y le permite ganar el concurso y construir el edificio para la Olimpiada del 68. La cúpula híbrida del Palacio es una gran conquista imaginaria, una especie de cadáver exquisito temático y material a la espera de posteriores desarrollos.

P.Piñero, en ese período, ya arquitecto, desarrolla y perfecciona su primer mecanismo extensible y transportable, diseñando cúpulas macladas y cúpulas de módulos planos y directriz esférica. En este proceso, el ingenio de Piñero se sensibiliza con el invento de Candela y empieza a trabajar con el objetivo expreso de encontrar el modo de construir estructuras desplegables que lleven incorporado el cerramiento.

Candela y Piñero se hacen amigos a raíz de conocerse en 1961 y, desde esa fecha, no dejan de mantener relaciones profesionales. Cada uno está en un ámbito profesional e imaginario propio y diferente, pero ambos sienten una atracción recíproca por la trayectoria y la experiencia del otro. Candela atendiendo a la viabilidad de planteamientos muy concretos, y P. Piñero totalmente entregado a la movilidad de sus mecanismos. En el año 1969, tras una previa asociación entre ambos para acometer una campaña de marqueting de las interesantes patentes de Emilio, en el seno de la industria militar y civil norteamericana, la NASA se interesa por las estructuras de Piñero con el propósito de construir invernaderos en la Luna (recién conquistada). Piñero responde realizando una serie de modelos de cúpulas auto plegables adaptadas a los vehículos lunares. En estas visitas, y otras posteriores a esta entidad, Piñero es acompañado por Candela que, a la sazón, está empezando a replantearse su actividad

profesional, gracias al interés que su personalidad y su obra despiertan en instituciones y empresas norteamericanas.

La relación Candela/P. Piñero, en los años 70, consiste en admiración y amistad y se basa en la complementariedad imaginaria abierta de sus experiencias y visiones constructivas, que ya habían producido, en el trabajo de Candela, la cúpula del Palacio de Deportes y, en el trabajo de P. Piñero, la preocupación por incorporar cerramientos rígidos en sus estructuras desplegables. Como prueba de ello, existen documentos en los que aparecen consejos, dibujos y cálculos, en ambos sentidos (de Candela a Piñero y de Piñero a Candela).

Candela y P. Piñero colaboran, por fin, en 1972, proyectando una cúpula esférica con lucernarios para el concurso del Velódromo de Anoeta. La solución que plantean es muy interesante. Un híbrido total que recoge las experiencias de ambos. Una cúpula de elementos metálicos y rápido montaje (así se denominan hoy estas propuestas) que recoge, en sus intersticios, superficies laminares que incorporan entradas de luz. Una estructura de P. Piñero rellena de elementos derivados de la experiencia de Candela, un diseño dialógico entre dos imaginarios. Candela y P. Piñero no ganan el concurso, pero su solución recoge la preocupación que P. Piñero desarrollaba en paralelo, en una nueva estructura que incorpora un cerramiento rígido (el Hipercubo). Esta estructura había sido planteada como posible solución al transporte y despliegue en el espacio de grandes superficies para recogida energética mediante paneles solares (de ella, solo existe una maqueta que P.P. regaló a Dalí).

En el mismo año de esta colaboración, en 1972, muere Emilio Pérez Piñero en accidente de tráfico y, sin él, Candela concluye el desarrollo de la cubrición del concurso para el Velódromo de Anoeta, que se intenta construir en su homenaje. El proyecto fracasa porque no cabe en el solar.

Luego, la maqueta y los documentos gráficos de ese concurso desaparecieron. Con lo que el diálogo imaginario interrumpido de Candela y Piñero pasó al ficcionario de la arquitectura, dejando en el aire todas las conjeturas vinculables a la colaboración operativa entre ambos personajes.

Candela desde su imaginario material poblado de cáscaras de hormigón, encofrados, vertidos, etc, quizás fue pasando a una inevitable sensibilización frente a las cúpulas metálicas de rápido montaje. Es difícil pensar que Candela entrara en el imaginario móvil, de artesanía manual del primer Piñero. Lo suyo debió de ser buscar cúpulas metálicas en las que cupieran sus cáscaras tradicionales, como elementos complementarios de rigidización y cubrición. En este camino progresivo, la cúpula de Anoeta debía ser un acontecimiento. Que después de Anoeta Candela no continuara en esta profundización, pudo deberse a que no tuvo otras oportunidades de proyecto, o a que su relación con Piñero fue más heurística (estimulante) de lo que normalmente suele suceder.

Piñero debió seguir un camino imaginativo peculiar. Primero, artilugios de barras que se despliegan. Imágenes asociadas a las manos, configurando ámbitos y manipulando elementos articulados, pequeños, sin escala. Luego, con el sentido de la escala natural, la imaginación más estática de los rápidos montajes. Piñero tuvo que pasar de las imágenes dinámicas a las estáticas, de los mecanismos plegados a los desplegados, de los artilugios a las geometrías estrictas. Pero sin dejar de tener presente el fondo original de la transformabilidad. A Piñero el imaginario de Candela no tenía por qué afectarle. Él iba por delante y era más universal. Candela se limitaba al estatismo de las cáscaras.
Anoeta debió de ser la confirmación eficiente de la jerarquía imaginaria de la colaboración entre ambos. Piñero ofreciendo estructuras que Candela rellenaba. Candela demandando condiciones estructurales para colocar ingeniosos rellenos. Una combinación que se iba conjugando para proponer un sistema híbrido en el que las superficies alabeadas (rígidas *per se*) podrían comenzar a formar parte en el plegado de las estructuras móviles, cumpliendo las

funciones de rigidización y cerramiento: verdadera asignatura pendiente de las estructuras desplegables.

Han pasado los años. Hoy la herencia imaginaria de Piñero sigue pujante, aunque sin emblemas construidos. Mientras las cáscaras de Candela, transformadas en símbolos edificados, han perdido su intensidad provocadora de la imaginación. El ensueño de las estructuras móviles como elemento arquitectónico completo (esqueleto y piel), continuó en la impotente ficción de unos pocos para caer progresivamente en el olvido.

12. Dos exposiciones (27-5-03)

Han sido dos exposiciones seguidas, concentradas en estos días inaugurales de la primavera preveraniega.

Pedro Burgaleta ha presentado una serie de cuadros recientes en una galería nueva y aparentemente marginal. Una especie de ensayo voluntarioso de exhibición en un entorno incierto. Y ha colgado obras estrictamente perfiladas y densas, de extraña filiación. Algo así como ilustraciones de una reflexión más simbólica que pictórica, más conceptual que formativa, más moral que transgresora. Son rígidas composiciones que dividen las telas en regiones jerarquizadas para colocar en ellas representaciones de objetos muy concretos que, asentados en sus bases, atraviesan los límites (filtros) divisorios de la tela, asomando en las regiones superiores en las que flotan otros objetos. Son dibujos de bordes coloreados y en perspectiva aunque los puntos de vista cambien según los elementos (y ubicaciones) a que se aplique la convención.
No tuve tiempo de descifrar lo que los cuadros quieren ilustrar ya que su complejidad indicaba que las narraciones de arranque debían de ser complejas, densamente elaboradas.

J. Luis Alexanco

Ha presentado en Madrid parte de su más reciente producción. Hace unos años Alexanco acometió una serie de pinturas que intentaron alejarle de su propia trayectoria “geológica” iniciando rituales nuevos. Pero luego volvió a su camino, quehacer repetitivo basado en partir de una base constituida por un sedimento de las obras anteriores que luego va siendo ocultado por sucesivas superposiciones que van interfiriéndose hasta lograr un espesor temporal de gran intensidad emotiva.

Las bases de partida son papeles pegados en el lienzo o impresiones serigráficas llevadas al lienzo antes de ser montado en el bastidor- Estas impresiones son siempre tramas generalizadas recuperadas de trabajos antiguos, una base contextual que llena la superficie como fundamento de las actuaciones posteriores. Esta base actúa como desencadenante y referencia, como ámbito de provocación y de familiaridad. Luego, encima de este fondo impreso, aparecen los temas que completan el cuadro. Estas obras son superposiciones

(sedimentadas) encima de un fondo arqueológico que, a toda costa, se quiere mantener vivo. Quizás indiquen la angustia de querer hacer una obra definitiva que permita concluir una actividad plástica indefinible e inacabable. Esta observación la hace Blanchot analizando el espacio literario, aunque parece poder describir también el espacio plástico de la creación pictórica.

Me conmueve esta peculiaridad en el trabajo de Alexanco, explorando la libertad activa del pintor en el seno de una pauta anacrónica que le permite dejar de pintar en cualquier momento, ya que la propia pauta de base ya es en si un final pretérito que se recomienza constantemente en cada cuadro.

13. Michèlle Barbé (26-9-03)

Las obras plásticas son contramoldes de la movilidad, matrices espaciales conformadas por los movimientos que los artistas liberan en sus rituales ejecutorios. Cada obra puede entenderse como una marcación, como un despliegue de huellas impresas en la materia, que son el registro de los ademanes activados entre las sucesivas fases de contemplación silenciosa de la propia obra que la ejecución suscita.
Quizás todo el arte plástico sea así, aunque las modalidades y los estilos varíen en razón a la materia que se configure, a los instrumentos y medios de marcación que se empleen, y a las clases de criterios de estimulación y control que se pongan en operación.

*

La obra que M. Barbé exhibe en esta muestra, escrutada en clave dinámica, es un ejercicio de gesticulación manual con el concurso de una pasta que, al distribuirse sobre el soporte, deja marcadas formas relativamente imprevisibles visualmente seductoras.

La serie entera es una experimentación, reticente y serena, de movimientos que se ejecutan como caricias pausadas en ademanes envolventes de pequeña amplitud, localizados en la parte central del papel soporte, en un área suficientemente alejada de los bordes como para que sus evidencias delimitadoras no interfieran en la dinamicidad de los gestos desplegados.

El ejercicio tiene mucho de ascesis, en su reiteración ritual de movimientos que imprimen huellas que la mirada no deja de espirar.

La pasta que se emplea es blanca, sobre un papel vegetal que transparenta la superficie, también blanca, del tablero horizontal donde la lámina soporte descansa durante la ejecución. Movimientos blancos, flotando sobre una superficie algo menos blanca.

*

Entiendo la serie como un homenaje al cuerpo, a la caricia que transfigura la superficie acariciada en conciencia extrañada del propio cuerpo. También es un elogio de la mano que, con sus movimientos autónomos, genera la exterioridad con todos sus matices de formalidad.

La autenticidad de este trabajo está en la dificultad para poderlo contemplar y gestionar como una única obra, porque eso es el conjunto de la serie, a pesar de la evocación fósil de las figuras blancas que flotan como registros atenuados en el blanco agrisado de los papeles.

*

Las manos, en el arte plástico y la artesanía (también en la técnica), son una herramienta autónoma que marca las huellas de sus movimientos en la materia, hasta transformarla en un envoltorio concentrado, cargado de presencia, que arrastra al pensamiento y la percepción.

---

[i] "Así dibujan los ciegos", *Investigación y Ciencia*, marzo, 1997.
[ii] "Catalogo Medardo Rosso", *CGAC*, Santiago, 1996.
[iii] *The Natural Way to Draw*, Boston, 1969.
[iv] *El dibujo de lo que no se puede tocar*, Lerici, 1997.
[v] "Varieté IV", 1938, p. 99 en Teoría poética y estética", 1990.

NOTAS

CUADERNO



Cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

